IDÉODANSES / IDEA-BASED DANCES

25 février au 14 mars 2010

Introduction par/ by k.g. GUTTMAN,
Département de danse contemporaine
de l'Université Concordia /
Department of Contemporary Dance
Concordia University

Correspondance avec les chorégraphes/
correspondence with the choreographers

Tawny ANDERSEN
Caroline DUBOIS
Maria KEFIROVA
Ula SICKLE
Andrew TURNER
Lise VACHON



Introduction *Idéodanses*

Recherche, consultation, rédaction pour la série *Idéodanses* = **k.g. Guttman**

Traduction = **Marie Claire Forté**

« La proposition "ceci est une chorégraphie" n'est jamais neutre ou arbitraire ; elle est toujours en résistance à la Danse au singulier, aux perspectives essentielles dominantes de la danse. »
– Bohana Cvejic, , It takes place when it doesn't, Tanzquartier Wien et Revolver, 2006

Dena Davida et Stéphane Labbé conçoivent *Idéodanses/Idea-based Dances* afin de situé la pratique de danse contemporaine à Montréal en dialogue avec le milieu de la danse contemporaine en Europe. L'événement se penche sur les différences de contextes et d'influences qui informent le travail de jeunes créateurs canadiens établis sur les deux continents.
Plusieurs termes ont été introduits pour décrire la pratique courante de danse : non-danse, danse conceptuelle, danse néo-conceptuelle, danse philosophique... Cette promiscuité génère une confusion sur la nature de la chorégraphie contemporaine, ses étayages théoriques, ses valeurs et son intention.

Pour commencer à élucider la chose, il peut être utile d'établir un ancrage de départ : la danse contemporaine est celle qui reconnaît son continuum historique et qui s'inscrit dans lui.

La danse contemporaine se débat avec ses prédécesseurs historiques ; la pureté du modernisme, la théâtralité et la spiritualité de la danse moderne, et la déconstruction radicale de la danse post-moderne.

1) Une belle complexité entre sources conscientes et inconscientes

Lorsque nous tentons de cerner un sens dans une danse nouvelle, basée sur des idées, nous sommes immédiatement aux prises avec la valeur romantique occidentale : « la danse précède la pensée » (Alain Badiou). C'est-à-dire, nous sommes confrontés à la perception

traditionnelle occidentale que la danse signifie l'expérience au-delà de la pensée, de la conscience. Cette prémisse situe la danse comme forme qui transcende le langage et plonge le spectateur directement dans la sensation « pure » et la transmission d'énergie. (Dans cette configuration, je place le langage et la pensée en opposition à la sensation et à l'énergie.)

Dans la perception « la danse précède la pensée », il y a la valeur implicite que la connaissance somatique excède la pensée. Autrement dit, la danse occidentale chérit la sagesse somatique inhérente du corps et, peut-être, présume que cette sagesse surpasse les capacités du cerveau. Cela encadre une perception largement entretenue sur l'acte créatif en général, qui invoque la notion du génie d'Emmanuel Kant qui (dés?)informe la pratique d'art occidentale depuis plus de 200 ans : Le génie ... "est le pouvoir actif de la nature qui s'oppose à toute norme, qui est sa propre norme. Mais il est aussi celui qui ne sait pas ce qu'il fait ni comment il le fait. »[1]

Comment une idée consciente bascule-t-elle vers un territoire inconnu ? Qu'est-ce que la recherche artistique qui opère selon un schéma de sources et de décisions conscientes et inconscientes ?

Dans ma correspondance avec les artistes qui participent à Idéodanses, j'ai observé qu'ils permettent une belle complexité entre la recherche réflexive et somatique. De toute évidence, les expériences conscientes et inconscientes s'entrecroisent et les intentions plurielles de leur travail (désir de produire un sens, une sensation, une image, de transmettre de l'énergie) témoignent de leur sensibilité à cette complexité. L'intuition prend plusieurs formes et agit comme un processus qui passe continuellement entre pensée, valeur, idéologie, image et sensation.

---

1 Rancière, Jacques , *Le Destin des Images,* La Fabrique Éditions, Paris 2003. p. 135

2) Le terme « danse conceptuelle » est trompeur et devrait être mis au rancart

Le terme « danse conceptuelle » est dérivé du terme « art conceptuel », qui, par association, induit en erreur. L'art conceptuel est un terme historique qui désigne une période de production artistique qui commence dans les années 1960 aux États-Unis. L'art conceptuel privilégie le langage plutôt que l'expérience sensorielle, l'idée plutôt que l'exécution esthétique, et promeut la dématérialisation de l'objet d'art (un geste politique pour se retirer du marché de l'art). En effet, la chorégraphie basée sur des idées partage le principe constituant de l'art conceptuel, soit de contester les limites de la discipline, et ainsi d'agiter les attentes du spectateur. Cependant, la danse basée sur des idées ne dématérialise pas nécessairement sa forme (le mouvement) et ne privilégie pas nécessairement le langage. Elle n'est pas non plus désengagée de l'exécution esthétique (image, prestance, composition). Au contraire, elle innove les méthodes d'invention du mouvement et propose de nouvelles configurations en évolution pour encadrer la relation entre langage et mouvement/image. De plus, je ne considère pas la danse basée sur des idées comme un « mouvement oppositionnel » explicite ou une critique institutionnelle, comme c'était le cas avec l'art conceptuel. Les contextes historiques, économiques et artistiques de la « danse actuelle » et de l'art conceptuel sont très distincts. Les deux partagent une idéologie générale de contestation des limites de leur discipline respective.

3) Le corps, oh le corps

« La danse est le mouvement de l'univers condensé en une personne. » Isadora Duncan

L'héritage de la danse moderne, une tradition qui encourage une lecture du corps dansant comme symbole universel d'ouverture vers l'âme, vers de forces invisibles, a été mis en question en partie par l'émergence de la performance. La performance est une branche de l'art visuel dans laquelle le corps et les actions symboliques de l'artiste remplacent « l'objet d'art ».

Elle est devenue une référence fondamentale pour comprendre et repositionner la représentation du corps en danse. Profondément influencée par l'insistance du féminisme sur l'importance de la subjectivité individuelle, la performance a ouvert la porte à une pensée critique sur les sens politiques et sociaux du corps inscrit dans des structures politiques. Elle a offert un contraste important aux propositions de temps éternel et de « sens universel » présentes dans la tradition de danse occidentale.

La question perpétuelle et très contestée de la technique de la danse se trouve au centre idéologique de la représentation du corps. Mettre en scène un corps qui n'est pas formé menace la fondation esthétique d'un corps dansant transcendantal. Nous, en tant que public, sommes alors devant un corps social, un « vrai » corps.

Les artistes qui participent à *Idéodanses* ont diverses méthodes et perspectives sur la « technique » et l'« entraînement ». Toutefois, chacun souligne la portée de leur entraînement sur leur processus de création. Au cours du dialogue, j'ai été ravie de constater que ces chorégraphes ont abandonné le truisme simpliste que le corps est universel. Ils expriment une responsabilité de précision dans leurs propositions chorégraphiques, non par croyance que leur travail communiquera clairement au-delà de barrières culturelles, mais par espoir qu'il touche le *potentiel* pour une communion et une interconnexion spirituelle.

4) La relation entre public et interprète

Que signifie la présence du public ?

Que signifie la présence de l'interprète ?

Les artistes présentés à *Idéodanses* s'expriment d'une manière générale sur l'élasticité d'interprétation du sens produit dans une chorégraphie. Ils conviennent généralement que le processus de comprendre une pièce dépend du contexte, de l'expérience entre public et interprète, et de l'énergie du moment de la présentation. (Bien sûr, ils ne sont pas d'accord sur le degré de reconnaissance de la relation entre public et interprète et sur les méthodes pour la reconnaître.)

« Le sens est créé en relation structurelle entre le travail et le champ de la danse et de la chorégraphie, entre les conditions et rôles de l'auteur et du spectateur. »
– Bohana Cvejic, It takes place when it doesn't, Tanzquartier Wien et Revolver, 2006

Ce qu'il y a de très intéressant à cette étape de la relation entre public et interprète, c'est l'acception que le sens dans un spectacle de danse est instable, et que l'instabilité reconnue devient une source de curiosité. Un spectacle prend la forme d'un dialogue, dans lequel le résultat est indéterminé.

Exploiter l'instabilité est une approche qui reconnaît l'importance de l'autre ; ainsi, la forme d'un spectacle glisse vers une rencontre aux possibilités exponentielles. C'est peut-être un modèle propice à offrir des questions sur la démocratie, sur les façons d'être ensemble, un modèle qui profite de la présence du moment en spectacle, comme à l'avant-plan de l'émerveillement et de la peur d'être face à face.

Introduction ***Idea-based Dances***

Research, consultation, interviews for the series *Idea-Based Dances* = **k.g.Guttman**

"The proposition "this is choreography" is never neutral or arbitrary, it is always in resistance to Dance in singular, the dominant essential views of dance .

Bojana Cvejic, It takes place when it doesn't, Tanzquartier Wien, and Revolver, 2006

Idéodanses/ Idea-based Dances event has been conceived by Dena Davida and Stéphane Labbé in order to situate Montreal contemporary dance practice in dialogue with the European contemporary dance scene. The event examines the differences of context and influence that inform works of young Canadian dance-makers based on both continents.

Many terms have been thrown around to describe current dance practice- anti-dance, idea-based dancing, conceptual dance, neo-conceptual dance, philosophical dance, and this promiscuity has generated a confusion about the nature of contemporary choreography, its theoretical underpinnings, its values and intent.

To begin to disentangle the confusion, it could be helpful to identify a grounding point of departure:

contemporary dance is that which acknowledges and engages its historical continuum.

Contemporary dance grapples with its historical predecessors; the purity of movement in Modernism, the theatricality and spirituality of Modern Dance, and the radical deconstruction of post-modern dance.

1) Beautiful complexity between conscious and unconscious sources

In attempting to locate where meaning might reside in new, idea-based dance, we immediately confront the Western romantic value that "dance occurs before thought"(Alain Badiou). In other words, we are confronting the perception in the Western tradition that dance signifies experience beyond thought, beyond consciousness. This assumption positions dance as the medium that skips right over language and plunges the audience directly into "pure" sensation and the transmission of energy. (I am placing language and thought in opposition to sensation and energy in this configuration.)

Implicit within this perception that "dance occurs before thought", is a value that somatic knowledge exceeds what is thinkable. In other words, Western dance treasures the body's inherent somatic wisdom, and perhaps assumes this wisdom surpasses the mind's capacities. This frames a broadly held perception of the creative act in general, invoking Immanuel Kant's notion of genius that has (mis?)informed Western art practice over 200 years: "Genius is the active power of nature, opposed to any norm, which is its own norm. But a genius is also someone who does not know what he is doing or how he does it.[2]

What pushes a conscious idea into an undetermined territory? What is artistic research that operates along a schematic of conscious and unconscious sources and decisions?

---

2 Rancière, Jacques , trans. Gregory Elliott, *The Future of the Image*, Verso, London 2009, pg. 119

In my correspondence with the artists involved in idea-based dance, I have observed that they allow for a beautiful complexity between reflexive and somatic research. Conscious and unconscious experience is evidently deeply intertwined, and the multiple intentions of their work (desire to produce meaning, sensation, image, and transmission of energy), speak to the awareness of this complexity. Intuition takes on many forms, perhaps operating as a process that is continually passing between thought, values, ideology, image and sensation.

2) The term conceptual dance is misleading and should be thrown out!

The term conceptual dance is derived from the term conceptual art, which, by association, is very misleading. Conceptual art, a historical term designating a period of art production beginning in America in the 1960s, privileged language over sensorial experience, an idea over aesthetic execution, and promoted the dematerialization of the art object (a political gesture to withdraw from the art market). Indeed, idea-based choreography shares the grounding principle of contesting the limits of what constitutes its discipline, and in doing so it agitates the expectations of its audiences. However, idea-based dance does not necessarily de-materialize its form (movement) and privilege language, nor is it disengaged with aesthetic execution (image, stage presence/ composition). On the contrary, it innovates methods of movement invention and sets the relationship between language and movement/ image in new, ever evolving configurations. In addition, I do not consider idea-based dance an explicit "oppositional movement" or an institutional critique, as was the case with conceptual art. The historical, economic, and artistic contexts between current "conceptual dance" and conceptual art are extremely distinct. The two areas share a general ideology to contest the limits of what constitutes their respective disciplines.

3)The Body, oh the body

Dance is the movement of the universe concentrated in an individual.
Isadora Duncan

The heritage of Modern Dance, a tradition that encouraged viewing the dancer's body as the universal symbol of the gateway to the soul, towards invisible forces, was called into question in part because of the emergence of performance art. Performance art, a sub-field in visual arts in which the artist's bodies and their symbolic actions replaced the "art object", has become a crucial reference to understand and re-position the representation of the body in dance. Performance art, itself deeply influenced by feminism's insistence on the importance of individual subjectivity, opened a space for critical thinking on the political and social meaning of the body inscribed in political structures. It provided an important contrast to propositions of eternal time and "universal meaning" that have been present in the tradition of Western dance.

The ongoing, hotly contested issue of dance technique lies at the ideological center of the representation of the body. Using untrained bodies onstage threatens the aesthetic foundation of a transcendent dancer-ly body, and we, the audience, are left staring at a social body, a "real" body.
The artists involved in *Idéodanses* have diverse methods and views on what constitutes "technique" and "training", however all of them have noted the significance of how they train affects their creative process. What has produced a great satisfaction for me in having this dialogue, is the observation that these choreographers have abandoned a simplistic truism that the body is universal. They express a responsibility to be precise with their individual choreographic proposals, not in a belief that it will communicate clearly over cultural barriers, but in the hope that the work touches on the *potential* for communion and spiritual inter-connectivity

4)Audience and Performer Relationship
What does the presence of the audience mean?
What does the presence of the performer mean?

The artists involved with *Idea-based Dances* speak in general terms about how the meaning produced in a choreography has a certain elasticity of interpretation. They generally agree that the process of understanding a work is contingent to the context, to the experience between audience and performer, and in the energy of the live moment of performance. (Of course they disagree to what degree and with what methods are needed to acknowledge the audience/performer relationship).

"Meaning is created in structural relationship in between the work and the field of dance and choreography, between the conditions and roles of the author and the spectator- "Bojana Cvejic, It takes place when it doesn't, Tanzquartier Wien, and Revolver, 2006
What is very interesting about this point of the audience/performer relationship, is that there is an acceptance that meaning in dance performance is unstable, and this acknowledged instability becomes a source of curiosity. A performance underscores the model of a dialogue, in which the outcome is undetermined.

Instability exploited is an approach that acknowledges the importance of the other, and shifts the shape of a performance into an encounter, with exponential possibilities. Perhaps it is a model that best opens up questions about democracy, about how to be together; instability as a model that heightens the wonders and scariness of being face to face.

Correspondance avec les chorégraphes
Ula Sickle
Tawny Andersen
Maria Kefirova
Lise Vachon
Andrew Turner
Caroline Dubois
Propos recueillis par **k.g. Guttman**

k.g. Guttman | **Croyez-vous aux classes techniques ? Y a-t-il évidence/absence d'entraînements spécifiques du corps dans votre travail ?**

Ula Sickle l Je ne dirais pas que je me rapporte à un entraînement particulier, mais dernièrement, je développe un réchauffement qui met le corps en mouvement sans faire appel à des exercices composés. Nous divisons 50 minutes en périodes de 5 minutes, et pendant chaque période, nous improvisons à partir d'une partie du corps (pieds, hanches, genoux, pieds, tête, mains, etc.). J'essaie d'ajouter des principes comme le déplacement, et le changement de tempo et de qualité. Après 50 minutes, nous sommes bien réchauffés et nous avons exploré une gamme assez complète de possibilités de mouvement du corps.

Tawny Andersen l Je crois qu'il faut cultiver un niveau de compétence et de polyvalence technique qui permet à l'interprète d'être transparent – c'est-à-dire, d'être libre d'affectation ou, au moins, la maîtriser.

Maria Kefirova l En général, je crois que la technique est une expérience importante du corps qui permet à l'interprète d'approfondir sa conscience, son intelligence, son expressivité et sa liberté.

Lise Vachon l Pour mon travail, justement, j'ai choisi de créer une gestuelle qui a une certaine relation avec les techniques de danse contemporaine que j'ai étudiées lors de mon parcours... Parfois, je sens que mon type d'entraînement avant une séance de travail peut avoir une grande influence sur ce que je crée ce jour-là.

Andrew Turner | Je demeure peut-être archaïque dans ma croyance que dans la plupart des cas, il devrait y avoir de la danse dans un spectacle de danse. C'est pourquoi je vais voir de la danse ; pour voir des interprètes en mouvement sur scène. Et ces interprètes devraient bouger de façon sécuritaire. Oui, je veux voir mes interprètes être efficaces dans leurs déplacements, changer de niveau en toute sécurité, et se supporter les uns les autres sans se blesser.

Caroline Dubois | Dans mon travail, ce qui structure mon entraînement varie selon les projets. Les entraînements qui ont fait partie de ma pratique sont : le yoga, le badminton, les arts martiaux, le volley-ball, le football, le skate, le ballet classique, clubbing, la boxe, la course, la marche, l'escalade, la nage, le break dance, le hip hop, le vélo.

k.g. Guttman | **Comment percevez-vous le rôle du spectateur dans votre travail ? L'échange entre le public et les performeurs/ses est-il important pour vous ? Quelles sont vos attentes ou stratégies par rapport à cette relation ?**

Andrew Turner | Souvent, j'adresse le public directement dans mon travail. J'aime que mes idées soient claires. Si j'ai l'impression qu'une chose ne serait pas claire, j'explique cette chose au public. Je n'aime pas m'investir dans une idée qui ne sera pas comprise une fois rendue sur scène… Je m'intéresse à la « spontanéité » contradictoire que les interprètes sont appelés à rendre en interprétant du matériel méticuleusement préparé.

Caroline Dubois | Le rôle du spectateur est très important dans mon travail. Je cherche à lui donner de l'autorité. Il y a une distinction très importante entre le pouvoir et l'autorité. L'autorité est pour moi une façon de reconnaître l'égalité et le pouvoir est une façon d'exiger la faiblesse. Le pouvoir se déploie dans le visible, l'autorité se déploie temporellement… Je m'adresse au spectateur et l'adresse est fondatrice… Tout le travail est de définir clairement ce que je veux lui communiquer. C'est pour moi une forme de respect et de reconnaissance de sa présence.

k.g. Guttman | **Quelle est l'importance du langage ou des opérations linguistiques dans votre travail ?**

Maria Kefirova | Je m'intéresse à la disparition possible de notre physicalité par l'entremise de l'emploi de la langue et de la pensée.

Lise Vachon | Au début de ce projet, une partie de ma recherche fut d'envoyer par courriel une question précise liée au thème de mon spectacle. J'ai eu la chance de recevoir plusieurs réponses par écrit. J'ai choisi d'utiliser ces mots et ces textes comme une source d'inspiration pour nourrir le contenu du solo plutôt que de les exprimer de manière explicite.

k.g. Guttman | Existe-t-il une différence cruciale entre une chorégraphie issue de la recherche somatique, d'un stimulus émotionnel, et une chorégraphie générée par l'intellect ?

Ula Sickle | Il y a cela ou une situation qui me frustre un peu ; une approche intellectuelle semble nécessairement exclure l'émotion et vice et versa... Je pense qu'il y a un potentiel dans le travail basé sur les émotions qui est souvent sous-exploré dans une approche conceptuelle à la danse.

Tawny Andersen | Je suis une personne stimulée et par les images, et par les idées. Je n'ai pas de préférence morale pour une approche ou l'autre... Pour compliquer la chose, dernièrement, j'ai lu un article rédigé par des neuroscientifiques qui proposent la présence d'une sorte de cerveau primitif dans l'estomac, ce qui donne une nouvelle signification à l'expression « venir des tripes » !

Maria Kefirova | Oui.

Lise Vachon | Je ne suis pas en mesure de dire s'il y a une différence cruciale entre les deux. Dans mon cas, je pense que je ne dissocie pas les deux mais je suis plutôt engagée dans un va-et-vient entre la réflexion intellectuelle autour d'une idée et le stimulus émotionnel, physique ou l'inspiration venant de l'ordre des sensations et de l'intuition.

Andrew Turner | Il y a une véritable division dans mon travail entre le matériel dansé d'origine viscérale (veuillez excuser l'emploi du terme viscéral), et les discussions qui ne sont pas dansées, qui entourent ou encadrent la danse. Ces deux éléments viennent de deux places très différentes ; ce sont deux activités que je ne suis pas encore en mesure de réconcilier de façon intelligible sur scène.

Caroline Dubois | Dans mon travail, je cherche à engager l'émotion et l'intellect, ce n'est pas deux choses séparées…
Car je suis de cette pensée : « C'est pourquoi le corps exprime l'ambiguïté fondamentale de l'être humain, à la fois sujet et objet, simultanément chose du monde et sensibilité qui ressent, agit et réagit dans ce monde. Le corps étant entièrement affecté par les énergies et les objets du monde, il peut les saisir de manière directe et réelle sans avoir besoin de s'engager dans une pensée réflexive. Pour observer le monde, nous avons besoin d'un point de vue qui comprenne le sens de la droite et de la gauche, du haut et du bas, de l'avant et de l'arrière, du dedans et du dehors et qui configure aussi, éventuellement, les prolongements métaphoriques de ces notions dans la pensée conceptuelle. Le corps fournit donc bien le point de vue premier, à partir de sa place dans l'espace et le temps et dans les interactions sociales. »
« Conscience du corps. Pour une soma-esthétique », de Richard Shusterman. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Nicolas Vieillescazes (éditions de l'Éclat, coll. « Tiré à part »)

k.g. Guttman | **Comment l'intuition opère-t-elle dans votre méthodologie/processus créatif ?**

Ula Sickle | L'intuition est d'habitude la plus présente au début d'un processus de travail, dans le choix des personnes avec qui je travaille et le choix du sujet. Il faut avoir une affinité pour les personnes avec qui tu travailles et les choses que tu abordes puisque tu passes beaucoup de temps avec elles ! Après cela, c'est beaucoup de tests, de raisonnement et de discussion pour arriver à un résultat.

Tawny Andersen | Permettre à l'intuition d'entrer dans mon processus me donne grand plaisir, bien que ce soit pendant les étapes tardives du développement d'un projet. Faire confiance à mon intuition et apprendre à me faire confiance m'aide à me-

défaire des besoins intellectuels parfois inhibitifs pour la justification et la logique créative.
J'aimerais expliquer mon affinité pour l'improvisation. J'adore regarder les corps pensants – des corps qui naviguent l'espace en constante négociation avec l'environnement, en direct, devant moi. Il y a une vérité là, et quelque chose qui me semble beaucoup plus contemporain et pertinent que de regarder des corps programmés exécuter des mouvements écrits. Voilà les raisons de ma préférence esthétique et politique pour l'improvisation.

Maria Kefirova I C'est la motivation première de mon processus de création.

Caroline Dubois I L'intuition est pour moi un indicateur que j'apprends à mieux connaître à travers l'expérience et le temps. C'est une façon de révéler la présence et l'intelligence du performeur... L'intuition n'est pas pour moi une pratique artistique, c'est une façon d'apprendre et de sentir, loin du langage et des opérations linguistiques.

k.g. Guttman I **Selon vous, y a-t-il un intérêt particulier pour « le corps objet » en tant que phénomène culturel et social ? Si oui, cela signifie-t-il moins d'importance pour « la danse » en soi ou pour le mouvement en général ?**

Ula Sickle I Quand tu commences à mettre en question les perceptions sociales et culturelles du corps en scène, il est moins évident de simplement inventer des mouvements et de danser pour danser. La construction sociale d'un « bon danseur » et d'un « bon spectacle » est tellement présente que tu dois te positionner en relation à cela. Mais je m'intéresse beaucoup au phénomène culturel et social de danser, y compris la danse sociale dans les boîtes de nuit, la danse sur MTV et les danses populaires du passé.

Maria Kefirova I Je m'intéresse encore beaucoup à exprimer des idées concrètes (des concepts) par l'entremise de la danse et de la chorégraphie.

Caroline Dubois | Par ce désengagement, la société occidentale d'aujourd'hui considère le corps comme une chose extérieure à soi. Les stimulations de toutes sortes auxquelles nous sommes aujourd'hui exposés se conjuguent à une image du corps qui, nourrie par les médias, fait de notre propre corps, soumis à l'anxiété, une source de mécontentement croissant... Nous ne sommes pas dans les sensations, mais dans l'image... Je pense que la danse remet en question à travers le temps, les différents rôles et perceptions que le corps occupe dans la société.

k.g. Guttman | **Pourquoi y a-t-il une résurgence de (ce que Dena est venue à appeler) la danse conceptuelle en ce moment dans l'histoire de la danse ? Quelles conditions collectives font émerger ce type de pratique ?**

Lise Vachon | On évolue avec un héritage de l'histoire de la danse et de l'art en général qui a formé notre compréhension et notre conscience. On se pose des questions par rapport à la société et le monde qui change rapidement.

Andrew Turner | Quand j'étais en Europe l'an passé, j'ai vu un nombre déconcertant de pièces insondables de « danse conceptuelle ». Je les ai trouvées éprouvantes. Et je trouve que c'est une direction dangereuse pour une forme d'art qui peine déjà à maintenir son public. Je me sentais complètement perdu pendant ces spectacles et je suis un initié de la danse ; je sais pertinemment qu'il y avait au moins une douzaine de spectateurs autour de moi qui se juraient à eux-mêmes de ne plus jamais remettre les pieds dans un spectacle de danse. C'est une chose triste. Cela dit, je sais qu'en tant que créateur, il me revient de travailler afin de comprendre ces pièces dans leurs contextes ; je ne sais simplement pas par où commencer.

Caroline Dubois | Peut-être parce qu'il y a un désir de se séparer du spectaculaire.

k.g. Guttman | **Si vous êtes d'accord que la danse conceptuelle est fondée sur les « body philosophies » et la théorie post-structuraliste (de la lignée Freud, Foucault, Derrida, Deleuze, etc.), pensez-vous que ce type d'œuvre s'articule dans une perspective politique ? Cela concerne-t-il le néo-marxisme ? Sinon, à votre avis, ces œuvres ont-elles des intentions sociales ? Quelles seraient-elles ?**

Ula Sickle | Il n'y a pas si longtemps, le dictat (occidental) de la beauté dominait la scène, supposant des corps blancs formés ou l'exotisme de corps étrangers dansant leurs soi-disant danses « traditionnelles », pour des publics majoritairement blanc. Bien sûr que cela existe toujours, mais il y a aussi de nombreux autres types de corps et notions du spectacle ; le corps en scène est alors devenu plus démocratique.
Je trouve excitant, du moins en Europe, que la danse soit devenue un des domaines dont la définition, la notion de ce qu'est une « pièce de danse », est la plus ouverte. Encore plus que le théâtre et même les arts visuels, la danse intègre une vaste gamme de disciplines et formes de présentation.

Maria Kefirova | La « danse conceptuelle » peut être politique, néo-marxiste, etc., mais ce n'est pas mon objectif de recherche... Même dans mon travail personnel, il est difficile de parler d'intention sociale. Intuitivement, je travaille avec des idées et leurs incarnations sans connaître le résultat « social » exact.

Remerciements à toute l'équipe de Tangente, l'Université Concordia: ARRE; Aid to Research, Related Events, Publication, Exhibition, and Dissimination Activities, le Département de danse contemporaine de l'Université Concordia, Silvy Panet- Raymond, Michael Montanaro, Marie Claire Forté, Bojana Mladenovic, et tous les artistes qui participent au événements Idéodanses.

Correspondence with the choreographers
Ula Sickle
Tawny Andersen
Maria Kefirova
Lise Vachon
Andrew Turner
Caroline Dubois
Responses collected by **k.g. Guttman**

k.g. Guttman | **Do you believe in dance "technique" training? Is there evidence/ non-evidence in your work of training the body a certain way?**

Ula Sickle | I wouldn't say I rely on a specific training, but recently I have been developing a way of warming-up that gets the body moving without using set exercises. We divide 50 minutes into 5-minute segments and improvise each time from a different body part (feet, hips, knees, feet, head, hands, etc.) I try to add in principles such as moving in space, tempo changes and qualities. After 50 minutes you are really warm and you've explored a pretty full range of what the body can do.

Tawny Andersen | I believe in cultivating a level of technical proficiency and versatility that enable a performer to achieve a state of transparency-- defined by freedom from, or at least control over, affectation.

Maria Kefirova | In general I believe in technique as an important body experience which brings to the performer deeper awareness, intelligence, expressivity and freedom.

Lise Vachon | For this work, actually, I chose to create a vocabulary that has a certain relation to the contemporary dance techniques I've studied along the way... Sometimes, I feel like the type of training I do before a work period can have a significant influence on what I create that day.

Andrew Turner | I'm still maybe antiquated in my belief that in most cases there should be dance in a dance show. That's why I go to see dance shows, to see dancers moving around onstage usually.

And those dancers should be moving around safely. So, yes I want my dancers to get around efficiently onstage, to change levels safely and lift each other without hurting themselves.

Caroline Dubois l In my work, my training is structured and varies according to my projects. My practice has included the following training: yoga, badminton, martial arts, volleyball, football, skateboarding, classical ballet, clubbing, boxing, jogging, walking, mountain climbing, swimming, break dance, hip hop and cycling.

k.g. Guttman l **What is your thinking around the audience/performer exchange? Is there a different consideration of the role of the spectator in your work? What are your expectations / or constructions of this relationship?**

Andrew Turner l In my work the public is often directly addressed. I like my ideas to be clear, and if something doesn't seem like it will be clear enough on its own I'll explain it to the audience. I don't like to invest time in an idea that won't be understood when it gets to the stage... I'm interested in the contradictory "spontaneity" performers are supposed to convey while performing material that has been meticulously prepared.

Caroline Dubois l The role of audience is very important in my work. I try to give the audience authority and I make a very important distinction between power and authority. For me, authority is a way to recognize equality and power is way to demand weakness. Power embodied is visible, authority embodied is temporal... I am addressing the audience and this address is foundational... The work is mainly to clearly define what I want to communicate to the them. In this way, it is form of respect and recognize of their presence.

k.g. Guttman | **What role does language, or linguistic operations have in your choreography?**

Maria Kefirova | I am interested in the possible disappearance of our physicality via the use of language and thought.

Lise Vachon | At the beginning of this project, part of my research involved sending a specific question in relation to the theme I was working on and I was fortunate to receive several written responses. I chose to use these words and texts as inspiration to feed the content of the solo rather than to express them explicitly.

k.g. Guttman | **Is there a crucial difference between choreography that is rooted in somatic phenomena, that which is the result of emotional stimulus, and that which is generated by the intellect?**

Ula Sickle | There's this either or situation that I find a bit frustrating; an intellectual approach seems to necessarily exclude emotion and vice versa... I think working from emotion has a potential that is often under explored in a conceptual approach to dance.

Tawny Andersen | I am somebody who is excited both by images and by ideas, and I don't have a moral preference for either approach...To complicate matters I recently read an essay by some neuroscientists suggesting the presence of a kind of primitive brain in the stomach, giving new meaning to the expression 'gut reaction'!

Maria Kefirova | Yes.

Lise Vachon | I am not able to say whether or not there is a crucial difference between the three. In my case, I think that I don't dissociate them. Rather, I am engaged in an ebb and flow between intellectual reflection and emotional and physical stimulus, or inspiration from sensations and intuition.

Andrew Turner | There is a real divide in my work between viscerally originated (please excuse the use of the term visceral) danced material, and the non-danced discussions that surround or frame it. Those two elements come from very different places for me and are two activities that I am not at this point able to reconcile intelligibly onstage.

Caroline Dubois | In my work, I am hoping to engage with emotion and intellect – they are not two separate things.

k.g. Guttman | **Where does intuition operate in your methodology / creative process?**

Ula Sickle | Intuition is usually the most present at the beginning of the work process, in the choice of people I work with and in the choice of subject matter. You have to feel an affinity for the people you work with and the things you work on, because you'll spend lot of time dealing with them! After that it's a lot of testing, reasoning and discussion to arrive at a final result.

Tawny Andersen | I take great pleasure in allowing intuition to enter my process, albeit at a later stage in the project's development. I feel that trusting my intuition and in turn allowing it to teach me to trust myself serves to liberate me from the brain's sometimes inhibiting need for justification and creative logic. I would like to explain my affinity for improvisation. I love to watch thinking bodies—bodies that are navigating through space in constant negotiation with their environments, in real time before my very eyes. There is something truthful in this, and something that seems much more contemporary and relevant than watching pre-programmed bodies executing written movements. These are the reasons for my aesthetic and political preference for improvisation.

Maria Kefirova | It is the primary motivation of my creative process.

Caroline Dubois | Intuition is an indicator I am learning to know better with experience and over time. It is a way to reveal the performer's presence and intelligence... For myself, intuition isn't an artistic practice, it is a way to learn and feel, far from language and linguistic operations.

k.g. Guttman | **Has there been a particular focus on "the objective body" as a social and cultural phenomenon? If yes, has that meant less interest in "dancing" and choreography per se?**

Ula Sickle | When you start to question the social and cultural perceptions of the performing body it is less obvious to just start inventing movement material and dancing for the sake of dancing. The whole social construct of what constitutes a 'good dancer' and a 'good performance' is so present that you have to position yourself in relation to that. But I have become really interested in the social and cultural phenomenon of dancing itself, in its widest sense, including social dancing in nightclubs, on MTV and the popular dances of the past.

Maria Kefirova | I am still very interested in expressing concrete ideas (concepts) through dance and choreography.

Caroline Dubois | Through disengagement, today's Western society considers the body as a thing exterior to the self. Fed by the media, body image is entangled in the multiple stimulations we are exposed daily. Our bodies, subject to anxiety, become a source growing distress... We are in the image rather than in the sensation... I think that dance questions the different roles and perceptions of the body in society through time.

k.g. Guttman | **Why are "we" experiencing the resurgence of (so-called) conceptual dance at this time in dance history? What are the collective conditions that the work emerges from?**

Lise Vachon | We evolve with a legacy of dance history and general art history that has shaped our understanding and consciousness. We ask ourselves questions in relation to society and to the rapidly changing world.

Andrew Turner | When I was in Europe last year I saw an overwhelming number of inscrutable "conceptual dance" works which I found very hard to sit through. And I find this a dangerous direction for an art form that is already struggling to hold onto its audience. As a dance "insider" who felt completely lost at these shows, I know for a fact that there were at least a dozen audience

members around me silently swearing never to set foot at a dance show again. Which is a sad thing. That said, I know it's up to me as a creator to do the work so that I can understand these pieces on their terms; I just don't even know where to start.

Caroline Dubois I Perhaps because there is a desire to separate ourselves from the spectacular.

k.g. Guttman I **If you agree that it is rooted in current-day "body philosophies" and post-structuralist theories (the lineage Freud-Foucault-Derrida-Deleuze, etc.), is this kind of work intended to be political or not? Is it neo-marxist? If not, what are its social aims, if any?**

Ula Sickle I Not so long ago the stage was dominated by the (western) dictate of beauty – implying trained white bodies, or the exoticism of foreign bodies dancing their so-called 'traditional' steps, for mainly white audiences. This still exists of course, but so does many other types of bodies and notions of performing, so the performing body has become more democratic as well.
What I find exciting is that, at least in Europe, dance has become one of the domains with the most openness in terms of its definition, what a 'dance work' be. Even more so then theater or even the visual arts, it has embraced a wide range of presentational forms and disciplines.

Maria Kefirova I *Idea-based dances* can be political and neo-marxist etc., but it is not the focus of my personal investigations... Even in my personal work it is difficult to talk about a social aim. Intuitively, I work with ideas and their physical embodiment without knowing the exact "social" outcome.

I would like to thank Tangente's team, Concordia University : ARRE; Aid to Research, Related Events, Publication, Exhibition, and Dissimination Activities, Silvy Panet-Raymond, Michael Montanaro, Marie Claire Forté, Bojana Mladenovic and all the artists who participated in Idea-based Dances.

chez Bushwick · Brooklyn